

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

40 | 2003

Varia

---

# Machines cinématographiques et dispositifs visuels. Cinéma et « pré-cinéma » à l'œuvre chez Alfred Jarry

Maria Tortajada

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3272>

DOI : 10.4000/1895.3272

ISBN : 978-2-8218-1022-8

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2003

Pagination : 5-23

ISBN : 2-913758-40-1

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Maria Tortajada, « Machines cinématographiques et dispositifs visuels. Cinéma et « pré-cinéma » à l'œuvre chez Alfred Jarry », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 40 | 2003, mis en ligne le 30 juillet 2008, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3272> ; DOI : 10.4000/1895.3272

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et « pré-cinéma » à l'œuvre chez Alfred Jarry

Maria Tortajada

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Ce texte est la version remaniée d'une conférence (« Le spectateur mécanique dans l'œuvre d'Alfred Jarry ») présentée au colloque international *Homo orthopedicus. L'appréhension du corps à l'époque moderniste*, Université d'Anvers, 8-11 décembre 1999.

- 1 Étudier le dispositif<sup>1</sup> cinématographique dans l'histoire du cinéma, et plus particulièrement à ce moment spécifique du tournant du siècle qui correspond à l'époque reconnue comme celle de son émergence, ce n'est pas seulement observer les occurrences historiques d'une technique et d'une pratique, les machines existantes, les « salles » et leurs installations, ni même tenter de cerner et de définir l'expérience concrète que les spectateurs de l'époque ont pu acquérir lors des projections, confrontés à l'image en mouvement d'un enregistrement de nature photographique. C'est aussi envisager le dispositif cinématographique comme objet intellectuel, comme objet à penser et à imaginer, peut-être parfois comme modèle, tel qu'il intervient, en somme, dans les discours contemporains de l'invention du cinématographe, de la création de théâtres cinématographiques, et du plaisir des nombreux spectateurs. Ces discours sont multiples : scientifiques, philosophiques, artistiques, littéraires, juridiques, politiques, etc. Ils opèrent une appropriation de l'objet « cinéma » auquel ils se réfèrent plus ou moins explicitement et en produisent des formes diverses, des variantes, dont l'actualisation historique discursive reste parfaitement concrète et présente aux contemporains. À travers eux, le dispositif cinématographique, sous ses multiples formes, est objet de réflexion et de débats, objets d'échange en somme, et peut devenir, dans certains cas, un concept structurant, un modèle de pensée.

- 2 Il est aujourd'hui admis qu'il convient d'envisager l'histoire du cinéma en mettant en crise l'approche linéaire et généalogique structurée à partir d'une origine exactement datée, souvent comparée à une « naissance ». Une telle perspective isole en effet le cinématographe des dispositifs visuels qui prolifèrent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qui se sont parfois développés bien auparavant. L'étude du dispositif cinématographique dans ses apparitions discursives participe du renouvellement de l'approche historique : dégager des discours les variantes originales de différents dispositifs visuels, c'est admettre de placer le dispositif cinématographique dans la pluralité du contexte historique, permettre de le rapprocher d'autres machines, d'autres jeux optiques ou objets techniques et scientifiques. Cela revient à l'appréhender à travers un système de relations qui définit un espace culturel et conceptuel, et détermine les conditions de possibilité de ces divers dispositifs. Cette approche se situe dans un cadre de réflexion épistémologique requérant la confrontation de multiples discours. Notre article se concentrera sur un seul volet de cette recherche en s'intéressant à l'analyse d'un cas particulier, celui que propose l'œuvre d'Alfred Jarry. Il s'agira dans un premier temps de dégager des éléments qui appartiennent au monde scientifique et technique du pré-cinéma, au modèle cinématographique et aux systèmes inventés par Jarry, tout en précisant leurs rapports.
- 3 Le cinématographe fait partie du monde mécanique et de l'imaginaire qui l'accompagne. C'est ce que démontre l'œuvre de Jarry, particulièrement riche en machines phénoménales<sup>2</sup>. Deux grandes figures cinématographiques traversent ses textes : Ixion, le supplicié des enfers, que l'on retrouve à plusieurs reprises, et le Surmâle, héros du roman homonyme paru en 1901. Ces deux figures sont caractérisées selon le modèle mécanique du cinéma. Il peut paraître étonnant d'accorder une place prépondérante à la référence cinématographique dans l'œuvre de Jarry, car cet auteur n'y renvoie explicitement que très rarement. À propos de ces deux figures, deux occurrences explicites apparaissent ponctuellement. Pourtant, l'importance du modèle cinématographique dépasse largement ces simples mentions qui pourraient ne relever que de l'anecdotique ou d'un intérêt purement documentaire. La référence cinématographique chez Jarry est proprement structurelle. Elle fournit une configuration particulière au modèle pataphysique du temps et de l'espace, comme elle permet à Jarry de penser la modernité sous une forme paradoxale.
- 4 La machine-cinéma acquiert donc un statut particulier dans l'œuvre de Jarry. Elle devient un schème épistémique qui synthétise des éléments mécaniques dans une forme originale pour les transformer en un modèle structurant de la pensée et du regard<sup>3</sup>. La particularité du cinématographe Jarry que est qu'il construit un spectateur qui n'est pas vraiment celui du cinéma que nous connaissons, ni même exactement celui du cinéma des premiers temps, mais un spectateur mécanique. Jarry élabore donc un dispositif singulier. Ce qui va nous intéresser ici est la figure d'Ixion envisagée comme machine, dans ses multiples variantes.
- 5 Ixion est associé au cinéma dans un texte publié dans *La Plume* le 15 mars 1903, paru ensuite dans le recueil intitulé *La Chandelle verte*, qui réunit nombre des textes et chroniques journalistiques de Jarry :
 

Ixion, d'après les poètes, est ligoté sur la roue, extérieurement à la circonférence. Ainsi « circulent » les hommes-serpents dans les foires, la nuque aux talons. Notons que les yeux d'Ixion sont tournés en dehors et ainsi reflètent le monde, de même que le reproduisent les lentilles d'un cinématographe Lumière.<sup>4</sup>

- 6 Ixion, comme Sisyphe et Tantale, est condamné pour l'éternité à tourner sur une roue où il est enchaîné. Non seulement Ixion se tient sur une mécanique, mais il est lui-même l'un de ses rouages. Ce qui est retenu du cinématographe, c'est la structure de l'appareil lui-même. L'instrument optique est désigné par les lentilles qui sont, dans le texte, le comparant des yeux d'Ixion tournant sur la roue. Elles reflètent le monde, c'est-à-dire le reproduisent, et le constituent en représentation à l'intérieur même de la machine. Cette construction imaginaire retient d'abord la forme de l'appareil, la roue, qui renvoie à la bobine, et son fonctionnement, la rotation, qui rappelle le mouvement essentiel nécessaire à l'entraînement de la pellicule et à son déroulement. Parce qu'Ixion est contraint de passer indéfiniment par le même point, il est soumis à un processus répétitif qu'il partage avec le cinématographe. À l'époque, ce dernier pratique couramment la répétition (comme les mécanismes du « pré-cinéma ») : les projections montraient plusieurs fois de suite le même petit film, en avant ou en arrière, ou en faisant varier la vitesse. Cela instaurait la mécanique et ses effets au cœur du spectacle cinématographique. Mais Ixion n'est pas seulement machine ; il est aussi observateur du monde. Ses yeux, comme point de vue, font advenir une représentation. Contrairement au cinéma cependant, le spectateur est dans l'appareil : ses yeux sont les pièces du système mécanique qui l'intègre.
- 7 La figure opère donc une *condensation du dispositif cinématographique* : le spectateur n'est pas face à une image projetée. Il est à la fois le projecteur, ou la caméra - car le texte ne précise rien à ce propos -, celui qui assiste au spectacle offert est finalement aussi le support où se matérialise la représentation par le reflet de ces lentilles.
- 8 Si Ixion apparaît en référence au cinéma dans ce texte de 1903, certaines des caractéristiques qui le constituent sont déjà le fait d'autres machines comparées elles-mêmes à Ixion ou appelées autrement. L'intérêt des deux textes retenus ici est qu'ils sont, pourrait-on dire, « pré-cinématographiques », ayant été publiés en 1894<sup>5</sup>. En observant les différentes variantes, nous pourrions mieux saisir ce que l'introduction de la référence explicite au cinéma apporte de nouveau à une représentation machinique marquée pourtant par les savoirs et les textes « pré-cinématographiques ».

#### Variantes et dispositifs

- 9 Avant d'être explicitement cinématographique, Ixion entre dans un réseau symbolique qui accumule les éléments appartenant aux conditions de possibilité du cinéma, dans le sens large du terme : aussi bien les machines du pré-cinéma que les phénomènes techniques, scientifiques et culturels qui définissent son contexte. Ixion apparaissait déjà dans le monde jarryque en 1894, dans « Haldernablou »<sup>6</sup>, un des textes des *Minutes de sable mémorial*. Le cinématographe n'était en aucun cas mentionné, comme on pouvait s'y attendre. Ce recueil composite et complexe comporte des textes de natures très différentes. Il présente une écriture beaucoup plus hermétique que celle d'un roman comme *Le Surmâle* ou des chroniques de *La Chandelle verte*.
- 10 Il s'agit d'une pièce courte : deux actes encadrés par un prologue et un épilogue. L'histoire est celle de la rencontre amoureuse de Haldern et de son valet Ablou, puis de leur séparation, prise dans une relation du maître et de l'esclave<sup>7</sup>, dans le contexte du monstrueux. Jarry explique ainsi dans une lettre à Valette le titre de la pièce qui joint les deux noms : « HALDERNABLOU en un seul mot de l'horreur de la bête double accouplée »<sup>8</sup>. Cette histoire s'accompagne de l'évocation d'un monde « surnaturel », effrayant et repoussant. Le manoir, le pont-levis, la forêt, le tout enfermé dans un univers nocturne de hiboux ou de chauves-souris, mais aussi d'insectes, de caméléons,

de hannetons... À cela s'ajoutent les spectres de la mort, autres squelettes et cervelles écrasées. Ni le style ni l'univers mis en place ne semblent renvoyer au monde contemporain de Jarry. On trouve bien, dès le début, la mention d'un phonographe<sup>9</sup>, mais ce n'est que dans le passage où apparaît Ixion que la référence à la modernité se précise et vient se mêler à cet univers imaginaire, mortifère et cruel.

### SCENE III

Dans une gare, sous un plafond vitré. Au fond un soupirail.

HALDERN, ABLOU

ABLOU (au soupirail) : La Machine, vie devinée qui se dévide en l'ombre dense.

ALDERN : Le fond de la terre et la pesanteur ont dans leurs mains qui réchauffent ses orteils de mandragore. File ton rouet, féline Drosera. Tourne le charbon lumineux de ta courroie, fleuve Océan qui encorbelle les Ixions païens aux X de bras philosophaux. Tu es embryon par le continu de tes gestes circulaires, mais tu es ton centre et ta circonférence, et tu te penses toi-même, Dieu métallique, essence et idole. [...] Tu demeures. Dieu un, qui ne veut point de fils qui t'amoindrirait par héritage, et qui créas la terre, ronde sous ta griffe de cachet, comme la pustule le crapaud. Tu te suffis à toi-même, Onan du métal de ton sexe, et qui baptisas Malthus du jet de ta bave bouillante. Gavée des intestins terrestres, tu dépenses ta force dans la rage de tes verticaux cercles d'écureuil I...].<sup>10</sup>

- 11 Ixion, dans sa nomination plurielle, est associé à une machine, à « La Machine », sorte d'absolu devenu dieu. Multiples sont les comparaisons qui la définissent mais, contrairement au texte plus tardif de « la mécanique d'Ixion », il est difficile de décrire précisément sa forme : le texte bloque à dessein ce type de lecture. Il n'en reste pas moins que la machine, appelée aussi « féline Drosera », est rapprochée du rouet (réseau sémantique développé dans « filer », « dévider ») et donc de la roue. Celle-ci est aussi un attribut du train auquel semble renvoyer le lieu donné, une gare, ce que peuvent confirmer « dieu métallique » ainsi que l'allusion au « charbon »<sup>11</sup>. La roue et le mouvement de rotation retenus par le texte dans une expression comme « par le mouvement continu de tes gestes circulaires » ou encore par « tes verticaux cercles d'écureuil » sont bien sûr liés à ces « Ixion païens » dont ils définissent le supplice. Ixion n'est ici qu'un comparant parmi d'autres, mais il est déjà une figure machinique, liée à un mouvement de rotation sans fin.
- 12 Un des aspects essentiels réside dans le procédé d'intégration d'un spectateur. Le dispositif qui s'élabore, s'il n'est pas cinématographique, comporte certains traits de l'imaginaire représentationnel du dix-neuvième siècle ayant présidé à l'apparition du cinéma. Le regard n'est pas à proprement parler le fait de la machine que Haldern et Ablou décrivent, pas plus qu'il n'appartient à Ixion dans ce texte. Il revient en propre aux deux personnages présents dans cette gare, sorte de cave à soupirail. Ce lieu partiellement enfoui dans la terre est surmonté d'un « plafond vitré » comparé à un dais :

ABLOU : La Lumière sur le glauque dais horizontal.

HALDERN : Marellé de plomb en damier, pan de vitrail abattu, les pas par-dessous s'y lisent de l'étage qui nous surplombe. Ils montent et descendent une échelle, les invisibles dont traînent les ombres. Une, deux ; une, deux ; les jambes s'allongent et s'accourcissent comme l'une après l'autre les cornes d'un limaçon alternativement aiguillonnées.

ABLOU : Ici, l'aiguillon recule les yeux de gloire.

HALDERN : Ils montent et descendent les escaliers linéaires. Anoblepas des robes de femmes, sur nous passent déhanchés des mouvements amiboïdes de corbeilles qu'on cahote. [...]

HALDERN : Écoute ! (mon amour vaut qu'on s'y intéresse, puisque les Apparitions

l'accompagnent...)

Ils se promènent de long en large ; au-dessus, en majeure amplitude, oscillent et croisent leur zénith des ombres rondes, noires, dentelées.<sup>12</sup>

- 13 Les deux personnages contemplent un spectacle qui s'inscrit dans la référence du mythe platonicien de la caverne : les spectateurs sont dans « l'ombre dense » de l'obscurité. Ces « apparitions » interviennent à la faveur d'un dispositif auquel participent la lumière, une surface-écran translucide ou transparente, un processus de projection des formes mouvantes. Le point de vue est lui-même particulier, puisqu'il impose aux observateurs ce qu'on a appelé par la suite une contre-plongée, elle-même radicale<sup>13</sup>. Encore une fois, ce qui est retenu, c'est le mouvement. Pourtant, le déplacement des passants est secondaire par rapport à l'effet de battement perçu par les personnages et produit par une modification de taille de l'objet contemplé. Les jambes dont l'ombre s'allonge ou s'accourcit sont ainsi comparées aux antennes rétractiles d'un limaçon.
- 14 Bien qu'Haldern et Ablou ne se trouvent pas sur la roue, dans la mécanique qu'ils ont eux-mêmes décrite, comme c'est le cas d'Ixion-spectateur dans le texte de 1903, ils parlent de la machine avec son mouvement et d'un processus d'illusion. Rien n'indique pourtant que la machine produit la représentation. Sans former une mécanique réelle et connue, les éléments mis ensemble ici appartiennent à la tradition des spectacles fondés sur la projection, telle la lanterne magique, inventée au xvii<sup>e</sup> siècle et devenue objet d'engouement dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup><sup>14</sup>. Dès son origine, la lanterne a insufflé le mouvement à ses figures, et à l'époque de Jarry, les spectacles d'Emile Raynaud atteignent un degré de grande sophistication. Le battement de ces ombres décrites dans *Haldernablou* n'exclut donc pas la référence à cet univers. De même, d'ailleurs, que le monde spectral (les « Apparitions », « les invisibles ») mis en scène. La lanterne magique proposait par tradition un type de spectacle de terreur dont la fantasmagorie fut l'une des formes les plus élaborées. Les métaphores macabres que Jarry accumule entrent aussi dans ce réseau imaginaire.
- 15 Bien qu'absents du texte sur Ixion de 1903, deux éléments significatifs apparaissent ici. Le premier est la croix, donnée visuellement par la lettre x : « Fleuve Océan, qui encorbelles les Ixions païens aux x de bras philosophaux ». Le supplicé des Enfers est en quelque sorte attaché les membres écartés d'un bord à l'autre de la circonférence. Les notations sexuelles, omniprésentes, et très précisément phalliques, forment le second élément notable du passage. Elles font apparaître la machine comme un sexe masculin « avare », qui refuse toute procréation. Cette machine « ne veu[t] point de fils ». Sa sexualité est tournée vers elle-même, sur le modèle d'Onan, qui ignore sa femme, ce que confirme le principe géométrique et métaphysique qui l'anime : « Tu es ton centre et ta circonférence ».
- 16 Cette représentation d'Ixion trouve un autre écho dans un texte théâtral de Jarry, *César-Antéchrist*. Le passage est tiré de l'Acte intitulé « Acte Héraldique », paru dans le *Mercur de France* en 1895<sup>15</sup>. Échappant à l'horreur d'un monde macabre, le texte est guidé par une logique géométrique et mécanique, ainsi que par les sauts du « cubiste », c'est-à-dire de l'acrobate. Il flirte avec un discours métaphysique, dans le but de cerner l'identité de l'Antéchrist, cette puissance donnée comme principe de renversement. Certains des personnages sont des blasons - c'est le cas de Pal et de Fasce. Ce dernier, avec Le Templier, s'adresse au Bâton-à-physique, lui-même un personnage, en quelque

sorte le reflet de César-Antéchrist<sup>16</sup>. Plus que d'un dialogue, il s'agit d'une tentative commune de définir cet être machinique :

LE TEMPLIER : Phallus déraciné, NE FAIS PAS DE PAREILS BONDS !

FASCE : Pal ou fasce, reflet de mon maître, en toi je me remire en mon reflet.

LE TEMPLIER : Tu es une roue dont la substance seule subsiste, le diamètre du cercle sans circonférence créant un plan par sa rotation autour de son point médian.

FASCE : Tu es la roue, tu es l'œil, demi-Saint-Esprit, Éternel.

LE TEMPLIER : La substance de ton diamètre est un point. La ligne et son envergure sont dans mes yeux, clignant devant les rayures d'or et vertes d'un bec de gaz palloïde.

FASCE : Squelette, en tes culbutes d'ara, tu es le Christ ou Saint Pierre.

LE TEMPLIER : Le cycle est un pléonasme : une roue et la superfétation du parallélisme prolongé des manivelles. Le cercle, fini, se désuète. La ligne droite infinie dans les deux sens lui succède. NE FAIS PAS DE PAREILS BONDS, demi-cubiste sur l'un et l'autre pôle de ton axe ou de ton soi !<sup>17</sup>

- 17 Le Bâton-à-physique est lui-même une structure machinique. Il est la démonstration pratique d'une loi pataphysique - le terme apparaît d'ailleurs un peu plus loin - celle de l'identité des contraires<sup>18</sup>. Le modèle de cette machine, comme pour Ixion, est la « roue », le « cercle », termes qui apparaissent à plusieurs reprises, ainsi que le « cycle ». Même si Ixion n'est pas nommé ici, on constate que le principe mécanique à la base de cette représentation est aussi le mouvement de rotation. De fait, il s'agit d'une variante de la même machine, déguisée sous un autre nom, ce que confirme la structure phallique abondamment affirmée :

Tu es saint, tu es l'emblème bourgeon de la génération, (si cela était, pourtant, tu serais maudit, bourgeois), mais de la génération spontanée, vibron et volvoce, dont les images gyroscopo-successives révèlent à nos yeux, hélas trop purs, ta scissiparité [...] <sup>19</sup>.

- 18 La reproduction est ici encore évoquée pour être mieux déniée, car l'accouplement des sexes opposés est exclu ; s'y substitue la « génération spontanée », elle-même retournée en anéantissement du vivant : « Tu es hibou, le sexe et l'Esprit, hermaphrodite, tu crées et détruis »<sup>20</sup>. Par ailleurs, les figures héraldiques du pal-blason avec une barre verticale et du fasce - blason avec une barre horizontale - favorisent le réseau des comparaisons géométriques. Combinées, elles reconstituent la croix, présente dans le texte des *Minutes*, elle-même un signe héraldique singulier<sup>21</sup>.

À chaque quart de chacune de tes révolutions (qu'on la mesure où l'on voudra), tu fais une croix avec toi-même.<sup>22</sup>

- 19 Cette machine fonctionne selon divers processus mécaniques. Il faut noter l'insistance sur l'articulation du cercle en mouvement et de la ligne droite, unis dans une sorte de transformation-mutation supportée également par des métaphores géométriques : « Le cercle, fini, se désuète. La ligne droite infinie dans les deux sens lui succède »<sup>23</sup>. Ces métaphores sont moins paradoxales qu'il n'y paraît au premier regard, car l'articulation de ces deux termes a lieu en mécanique, lorsqu'il s'agit de transformer un mouvement circulaire en un mouvement de translation. Le passage de l'un à l'autre est le principe même qui préside à l'invention de la bicyclette. Cela ne peut être sans importance lorsque l'on songe au devenir d'Ixion-cinéma-tographique en coureur cycliste, comme nous le verrons par la suite.
- 20 La mécanique et le principe de rotation vont de pair avec le terme de « cinématique »<sup>24</sup>, c'est-à-dire la science du mouvement. Jarry travaille avec les données de son siècle, qui, avec les études de Eadweard Muybridge et de Jules Marey, découvre un point de vue et



une compréhension nouvelle du mouvement à travers sa décomposition systématique. C'est dans ce contexte que s'inscrit aussi de manière cohérente le jeu sur la continuité et son interruption, sur ce que Jarry appelle les « équilibres momentanés », impliqués dans un mouvement global :

LE TEMPLIER : Le cavalier t'étreint (suspendu, s'il le désire, à la Cardan entre tes côtes - laissons le disque quelques siècles encore aux accessoires et à l'homme) et tu poursuis la *succession de tes équilibres momentanés, dans le sens du mouvement* (si le spectateur est à ta droite, et encore ta droite est ta gauche dans la seconde moitié de ta course latérale) des aiguilles d'une montre. [...]

LE TEMPLIER : Tu concilies le continu de la marche et le discontinu de la rotation astrale.<sup>25</sup>

- 21 Il n'est pas sans intérêt que cette phrase où se développent des représentations du mouvement et de sa décomposition s'achève, après les méandres de ses incises, sur la mention des « aiguilles d'une montre ». En dernier lieu apparaît le temps, comme la chute inéluctable du mouvement. Or le temps est traité comme un objet mécanique, l'Horloge, certainement pas comme une nouvelle dimension. Dans Ixion cinématographique, la réflexion sur le temps, nous le verrons, s'est déplacée.
- 22 Le dispositif joue ici un rôle également essentiel. Il est lui-même particulier, comme l'induit cette description du Bâton-à-physique, « dont les images giroscoposuccessives révèlent à nos yeux, hélas trop purs, [la] scissiparité ». Le mouvement giratoire est couplé cette fois avec un phénomène de représentation, puisqu'il met en rotation des images. Ce dispositif appartient sans aucun doute au même imaginaire que les jeux optiques du précinéma comme le phénakistiscope, le zootrope ou le praxinoscope qui tous montrent le mouvement de petites figures par la mise en rotation sur un disque ou un cylindre d'une série d'images fixes reproduisant un mouvement décomposé que l'observateur contemple sur un miroir. À une vitesse suffisante, il ne perçoit plus qu'une seule forme en mouvement, ou plusieurs simultanément. Ces machines optiques, que le dix-neuvième siècle voit se multiplier, lient de manière évidente le discontinu des images fixes au continu du mouvement résultant de la rotation. Elles exposent les deux stades et exhibent devant l'observateur qui leur fait face ou se trouve à côté d'eux, penché sur eux, le processus de décomposition et recréation du mouvement qui intéresse tant Jarry<sup>26</sup>.
- 23 Ces jeux sont conçus à partir de la rotation axiale des disques et rappellent les roues de Jarry, celles des Ixions en croix qui tournent sur leur centre comme celle du Bâton-à-physique. Dans ce second texte « pré-cinématographique », tout ce qui renvoie à la projection, et donc à l'imaginaire de la lanterne magique, est absent. La description se concentre sur le mouvement de rotation et son support, la roue. La première conséquence est significative : c'est que la représentation, les images, sont *dans* la machine en mouvement. Contrairement à « Haldernablou » dans les *Minutes*, où la description du processus giratoire est juxtaposée à la représentation des ombres mouvantes, puisque les personnages décrivent d'une part la machine et d'autre part les ombres fantomatiques, dans le Bâton-à-physique, la machine fait un avec les images « giroscoposuccessives », et donc avec la représentation : on ne voit pas l'un sans l'autre.
- 24 La deuxième différence concerne le spectateur. Pas plus que dans *Les Minutes*, où il se trouvait en face d'une illusion par projection, le spectateur n'est *dans* la roue, *dans* le mouvement, *dans* la machine. Mais pour d'autres raisons que dans *Haldernablou* : c'est qu'il regarde la mécanique en rotation. Comme dans le phénakistiscope, le zootrope ou



autres jeux strobos-copiques, le spectateur est effectivement impliqué avec la machine, mais il reste à l'extérieur du système en mouvement, devant ou à côté de lui, selon le cas. En accord avec cette logique, le texte mentionne un regard pour lequel le bâton-à-physique fonctionne : « Si le spectateur est à ta droite, et encore ta droite est à ta gauche... »<sup>27</sup>.

25 Élaborant le Bâton-à-physique, Jarry introduit des éléments nouveaux mis en relation avec ceux qui structurent la première représentation d'Ixion dans les *Minutes*. Un changement s'opère par rapport au modèle de la caverne-gare fondé sur la projection : c'est que les images

26 sont dans la roue et exhibent le passage du continu au discontinu, présupposé du fonctionnement cinématographique comme des phénomènes d'illusion optique du pré-cinéma. Mais les deux modèles appartiennent aux conditions de possibilité du cinéma. Jarry puise dans l'espace contemporain des notions et des éléments mécaniques ou mathématiques pour construire des machines singulières, en relation avec des dispositifs représentationnels qui appartiennent à l'expérience des contemporains de la fin du dix-neuvième siècle, et que le cinéma lui-même présuppose.

Ixion le cinématographique

27 La référence cinématographique ne fait-elle que s'inscrire dans ce contexte épistémologique ou apporte-t-elle quelque chose de neuf ? Par rapport au cinématographe proprement dit, que les foules expérimentent dans les projections Lumière, l'originalité du dispositif imaginé par Jarry en 1903 tient au processus de condensation qu'il opère. Ixion le cinématographique est défini à la fois par le mouvement machinique qui l'anime, la rotation de la roue, et par la représentation du monde, cette *mimesis* qui se voit dans les yeux du supplicié. Nous l'avons dit, Jarry place au cœur de la machine, par un processus de condensation, la représentation et le spectateur.

28 Ce système machinique se comprend en premier lieu en rapport avec le contexte épistémologique dont témoignent les deux textes « pré-cinématographique » de Jarry. La machine était liée, dans l'un au processus de projection d'ombres animées-type lanterne magique -, dans l'autre aux jeux optiques fonctionnant avec des disques stroboscopiques qui exhibent les images en mouvement à l'intérieur de la rotation elle-même, pour un spectateur extérieur.

29 « La mécanique d'Ixion » fait de la roue du supplicié et du modèle cinématographique un dispositif parent de ces jeux, qui attirent l'attention sur le fonctionnement de la machine elle-même et son processus de rotation exhibé. D'où l'intérêt, dans le passage cité de « la mécanique d'Ixion », pour les lentilles. D'où aussi l'intérêt pour le point d'arrêt :

[...] ft se *sequiturque fugitque*. La conscience étant, comme on sait, « le sentiment de la différence », si l'on perçoit un point d'interruption entre la fuite et la poursuite d'Ixion de lui-même par lui-même, c'est que c'est un point de repos, ou selon le terme usité, un point mort<sup>28</sup>.

30 Si le corps d'Ixion redouble le mouvement de la roue, il lui impose également une solution de continuité : la rupture où le corps rejoint le corps - « la tête aux talons » - est présentée ici comme un « point mort », introduisant la discontinuité à l'intérieur du mouvement. L'ensemble est donné à voir à ce « on », spectateur ou lecteur qui reste à l'extérieur du système mécanique. Jarry représente donc le cinéma à travers le modèle pré-cinématographique des disques à rotation axiale, qui jouent sur l'exhibition du

passage du mouvement continu au discontinu -et inversement - pour un spectateur extérieur. Cette référence explique une partie de la condensation du dispositif : comme dans les jeux optiques, l'image - la représentation - est dans la roue, dans la machine, et subit les fluctuations du mouvement. La projection pour sa part est absente dans la figure d'Ixion. Dans la Course du *Surmâle*, elle devient pourtant centrale, elle-même en rapport avec le cinématographe : elle a lieu à l'intérieur du grand système machinique de l'ensemble des mobiles, considérés comme une seule et grande mécanique à effets strobos-copiques. Jarry spécialise Ixion dans un des modèles de référence<sup>29</sup>.

- 31 On constate que Ixion-cinématographique réactualise des modes représentationnels qui existent déjà et cristallise des éléments et des principes qui appartiennent à l'espace culturel et scientifique dans lequel Jarry puisait pour construire ses machines ; mais la réactualisation et la cristallisation, appliquées au cinématographe contemporain de Jarry, le transforment tout en révélant son ancrage épistémologique, qui fonde le jeu du continu / discontinu comme spectacle. L'originalité du dispositif propre au texte de 1903, caractérisé par la condensation, se comprend en deuxième lieu par rapport à la nouveauté qu'introduit la référence purement cinématographique. La question à laquelle il conviendra de répondre est la suivante : qu'est-ce que la machine-cinéma et le dispositif dans lequel elle s'inscrit apportent à la représentation d'Ixion et aux mécanismes mis en place ? Jarry attire-t-il seulement le cinématographe dans un réseau de références déjà connues, ou bien se sert-il de lui pour proposer une avancée symbolique originale ?<sup>30</sup>
- 32 On peut relever certaines transformations significatives. Dans le texte de 1903, Ixion n'est plus le supplicié, les membres en croix attachés au pourtour de la roue. Il est enchaîné sur son périmètre et redouble de son corps aussi bien la structure du cercle que le mouvement circulaire qu'il vient à incarner. Ce changement souligne le mouvement fondamental de rotation, et donc met en avant le mécanisme qui permet la reconstitution du mouvement au cinéma. La modification est fondamentale car elle substitue à une rotation axiale un processus de révolution autour d'un axe.
- 33 Cette nouvelle figure d'Ixion délaisse l'autocentrement. La rotation, dans « Haldernablou », faisait du centre du corps supplicié, là où se croisent les axes des bras et des jambes écartés, le principe même du mouvement qui l'anime. Avec la référence au cinéma et sa nouvelle position sur le pourtour de la roue, Ixion est tourné vers l'extérieur : il porte alors son regard vers ce qui l'entoure, regard dont le support est le périmètre de révolution. Sa position de spectateur devient un élément capital. L'allusion à Lumière, dont les « vues » proposent des images du monde, n'intervient pas ici par hasard : elle renforce cette nouvelle directionnalité du regard. On constate également la disparition des métaphores sexuelles, qui, par contre, sont impliquées d'une autre manière dans *Le Surmâle*. C'est qu'avec la référence cinématographique disparaît également toute l'imagerie de l'autogénération. Le reflet, lorsqu'il intervient dans ce nouveau dispositif, est une représentation de l'altérité<sup>31</sup> : il ne renvoie pas à une image d'Ixion lui-même ou de la machine, mais au monde que le supplicié, en spectateur, contemple.
- 34 Contrairement au phénakistiscope ou au zootrope, le spectateur n'est pas en face ou à côté du mécanisme de rotation, mais sur le périmètre de la roue, et donc dans le mouvement. Grâce au rejet de la croix et de la rotation axiale, cette machine fait advenir un nouveau spectateur, permettant ainsi la deuxième partie de la condensation. Celle-ci est le fruit du geste créateur de Jarry imposé aux modèles

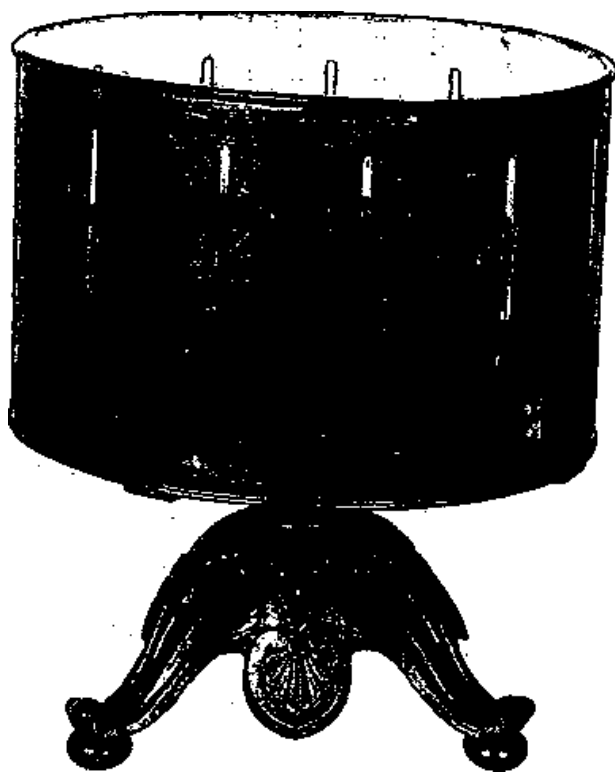
préexistants. Si ce dispositif original innove, c'est par la disposition et la corrélation de ses différents éléments, plus que par l'invention d'une pièce ou d'un principe étrangers à l'univers culturel et scientifique de l'époque.

35 Le second aspect qui fait l'originalité du texte de 1903, est que le dispositif combine les références au cinématographe et à la bicyclette, dont les principes mécaniques- nous l'avons vu - n'étaient pas exclus des deux textes précédents. Elle est d'ailleurs une composante essentielle de l'autre figure cinématographique, le Surmâle.

36 Grâce à l'isotopie textuelle de la roue, le rapprochement entre les deux machines s'impose :

Les personnes qui n'auraient point tenu sur ses fonts baptismaux le cyclisme ont sans doute oublié ou ignoré que le premier record mémorable pour l'époque, du mille fut établi par Johnson, au moyen d'un pignon elliptique supprimant, en théorie du moins, le point mort : l'effort le moindre bénéficiait du plus long levier. Et à ce propos indiquons seulement qu'Ixion est le père des stayers.<sup>32</sup>

37 Jarry fait de la bicyclette et du cinématographe deux alliés dans la représentation de la machine, du mouvement et du temps. Le vélo est, depuis les années 1880, un loisir et un spectacle de foire. Sous ces deux aspects, le cinéma le rejoindra. Les deux pratiques apparaîtront comme le moyen de renouveler le regard des contemporains en permettant des points de vues nouveaux et en mouvement. Le changement est notable par rapport aux deux textes antérieurs abordés ici<sup>33</sup>.



Avec ces machines modernes, Jarry introduit un imaginaire de la vitesse qui n'était pas vraiment investi dans les Ixions en croix ou dans le Bâton-à-physique, malgré les culbutes et les bonds. Même si la vitesse est indispensable dans les instruments optiques pour créer la continuité, Jarry ne la retient pas comme élément productif de ses deux textes « pré-cinématographiques ». Avec le cyclisme se développent les courses de fond, dont le Surmâle s'inspire, mais aussi tous les spectacles de voltige, comme le cercle de la mort ou le *looping the loop*. Ces phénomènes de foire qui connaissent un grand succès au

tournant du siècle font l'objet de plusieurs textes de *La Chandelle verte*. Dès lors, non seulement les machines de Jarry sont en mouvement, mais en plus elles fonctionnent à très grande vitesse : l'accélération est constamment mesurée dans *Le Surmâle*. Ixion, lui, sera justement associé à l'une de ses acrobaties dans *La Revue blanche* du 15 mars 1903, lorsque Jarry publie à la fois un texte critique sur un long poème de Fagus intitulé *Ixion* et une chronique sur divers événements, dont le *looping the loop*<sup>34</sup>.

- 38 L'intérêt des nouvelles machines alliées l'une à l'autre est de permettre la formulation d'un paradoxe du mouvement, nouvelle application de la pensée pataphysique, qui n'apparaissait pas telle quelle dans les deux machines antérieures à 1895. Ce paradoxe qui apparaît justement en relation avec le cinématographe-cycliste affirme que l'expérience de la vitesse est l'immobilité. C'est bien ce qu'il faut entendre dans le jeu métaphorique du boulet :

Stayer, absolument. Ixion, éternel, ne se rappelle plus quand il a démarré ni qu'il ait démarré. Ixion est dans l'« état d'esprit » du boulet savourant sa trajectoire. Il jouit d'aller vite, sans s'en attribuer la gloire.

- 39 Le refus de la gloire semble nier la vitesse. L'allusion à un arrêt du mouvement est pourtant introduite ici à un autre niveau conceptuel et représentatif que celui mentionné plus haut avec le « point mort ». Il ne s'agit pas d'une interruption à l'intérieur du mouvement même de rotation de la machine, d'une allusion au jeu de la continuité/discontinuité, mais de l'immobilité comme un tout paradoxal, comme le phénomène global résultant de la vitesse. Le paradoxe ne vise pas l'enchaînement des images figées dans la roue, mais la roue, la machine, comme « incarnation » de la vitesse, qui se donne tout entière comme immobile.
- 40 Cette deuxième version n'est pourtant pas une proposition radicalement hétérogène aux systèmes mécaniques et optiques auxquels emprunte Jarry. Car, produire de l'immobilité avec du mouvement, c'est encore une fois un élément propre au pré-cinéma, à ces jeux strobosco-piques, dont les roues de Faraday, parentes du phénakistiscope de Plateau, sont un modèle. L'illusion stroboscopique consiste à produire une image fixe ou animée d'un mouvement lent à partir d'un mouvement très rapide. Ainsi donc de ces roues dentées montées sur le même axe qui, lancées dans leur rotation, en direction inverse et à vitesse égale, produisent l'effet d'une « couronne dentée fixe, ayant le nombre de dents doubles de celui des roues »<sup>35</sup>. Le paradoxe de Jarry semble encore être l'expression d'un phénomène qui est à la base des jeux optiques du pré-cinéma, et donc du même contexte épistémologique. Pourtant, les rapports entre les éléments varient car, dans cette citation, c'est le point de vue du boulet qui intéresse Jarry. On s'occupe de « l'état d'esprit du boulet savourant sa trajectoire », c'est-à-dire de son expérience de la vitesse. Contrairement aux jeux stroboscopiques, contrairement à ce modèle qui travaille la continuité et la discontinuité à l'intérieur du mouvement, et sa potentielle décomposition pour un observateur extérieur, Jarry postule ici que le point de vue est dans la vitesse et le mouvement. C'est bien ce qui est impliqué par la condensation du dispositif cinématographique dans la figure d'Ixion : le spectateur, Ixion lui-même, fait corps avec le mouvement de rotation qu'il éprouve comme de l'immobilité.
- 41 Avec ce paradoxe, Jarry gagne un niveau d'abstraction et opère un saut symbolique : il construit de toutes pièces, avec les éléments qui appartiennent au contexte de l'époque, un dispositif cinématographique qui échappe aux réalisations historiques du cinéma, au cinématographe des contemporains, tel celui des Lumières, comme à celui qui se réalise

par la suite dans l'institutionnalisation du cinéma classique. Mais surtout, par ce saut symbolique, Jarry met en place un outil intellectuel qui fait du cinéma un modèle épistémique capable de penser le temps comme une quatrième dimension. Si la mécanique, dans la cinématique, est liée à une problématique du temps, la place que Jarry accorde à la représentation de la temporalité change par l'intervention des nouvelles machines. Nous avons vu la référence à l'horloge et au mouvement de ses aiguilles, retenue pour le fonctionnement mécanique. Nous pouvons aussi mentionner, dans le texte des *Minutes*, l'allusion au rouet comme à la vie dévidée. La référence allégorique est mentionnée pour être mieux reversée dans une imagerie de la mécanique rotative. Le temps n'est jamais absent comme donnée ; mais avec le paradoxe de la vitesse, Jarry l'aborde pour lui-même, et non plus à travers ses représentants, l'horloge ou le rouet. L'expérience de l'immobilité dans le mouvement renvoie finalement à l'éternité : le terme est rapporté à Ixion<sup>36</sup>.

- 42 Le modèle cinématographique devient en quelque sorte le schème qui permet d'élaborer une construction abstraite. Henri Bergson, ancien professeur de Jarry au lycée Henri IV, n'hésite pas à procéder de même. Dans *L'Évolution créatrice*, en 1907, le cinématographe devient le modèle mécanique de la pensée que le philosophe réprouve, et qui trahit l'expérience - le terme est essentiel pour Bergson aussi - de la durée comme continuité. Pourtant la proposition de Jarry permet de penser le temps de manière originale et semble démentir le postulat de Bergson qui veut que la meilleure expérience du temps comme durée soit d'être dans le mouvement. Le poète retourne cette intuition pour en proposer le démenti : lorsqu'on est dans l'expérience phénoménologique de la vitesse, pourrions-nous dire, on éprouve l'immobilité.
- 43 L'originalité de Jarry tient surtout à l'outil intellectuel qu'il met en place. En renvoyant au cinéma, il n'intègre pas seulement un de ses aspects, comme le mouvement photogram-matique discontinu, élément sur lequel Bergson s'appuie essentiellement pour mettre en question l'illusion de mouvement sur l'écran. Jarry considère le dispositif dans son entier- la machine, la représentation, le spectateur - et le re-élabore en s'appropriant et recombinaut des éléments scientifiques et techniques de son temps. La qualité de cette démarche est de passer par la définition d'un point de vue singulier, le spectateur, pour penser un temps et une vitesse paradoxaux. Grâce à cela, il maintient ensemble deux aspects que les théories du cinéma ont souvent envisagés séparément, soit qu'elles définissent le cinéma par son machinisme et son caractère photogrammatique de décomposition du mouvement, comme le fait Bergson sous forme de reproche, soit qu'elles se fixent sur le mouvement apparent de la projection, considérant le cinéma comme un parangon de l'expérience du flux continu de la vie.

---

## NOTES

1. Par dispositif, il faut entendre le système de rapports qui s'instaure entre le spectateur et la représentation, tenant compte du mode de production et de

monstration de cette représentation. La projection, par exemple, est un élément essentiel du cinématographe.

2. Dans *Le Surmâle*, intitulé « roman moderne » et dont l'histoire se situe par anticipation en 1920, Jarry conçoit La Machine-à-donner l'amour. Voir, parmi d'autres, la Machine à explorer le temps dans *Textes en relation avec les « Gesfes et opinions du Docteur Faustroll »*, le Bâton-à-physique, qui intervient dans *César-Antéchrist* et, par allusion, dans *Gesfes et opinions du Dr Faustroll*, où il côtoie le Palais des Machines et la Machine à Peindre, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1972.

3. L'approche tend donc à rendre lisible une formation épistémique (Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 249-250) : c'est-à-dire, ici, les relations entre des éléments singuliers dont le dispositif cinématographique produit un modèle historique, et dont les machines jarryques constituent des interprétations épistémiques singulières.

4. « La mécanique d'Ixion », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1987, p. 405.

5. Ce n'est qu'à partir de janvier 1896 que les foules se précipitent pour admirer le cinématographe Lumière, après la soirée de « première » du 28 décembre 1895 au Grand Café.

6. Ce texte paraît pour la première fois dans le *Mercure de France* en juillet 1894. Voir note 1, p. 214 des *Œuvres*, I, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1972. Le recueil paraîtra la même année.

7. « Je t'aime, et te veux à mes pieds, Ablou », *ibid.*, p. 216.

8. *Ibid.*, p. 1037.

9. « [...] de phonographe ou d'ossements paralysés » (*ibid.*, p. 214). La deuxième partie de « Guignols », dans le même recueil, s'intitule « Phonographe » (*Les Minutes de sable mémorial*, op. cit., p. 185). Il est intéressant de le relever ici, car cet instrument apparaît dans *Le Surmâle* au moment où est cité le cinématographe (*Œuvres complètes*, vol. II, op. cit., 1987, p. 255).

10. *Op. cit.*, p. 217.

11. Plus loin, le Chœur dira : « Le corps du fakir las, très las, se couche sur la route aux bordures de fer », puis, Ablou : « Ton tramway qui passe » (*ibid.*, p. 220).

12. *Ibid.*, pp. 217-218.

13. Comme René Clair montrera dans *Entr'acte* (1924) la ballerine, filmée à travers un plancher de verre et effectuant des sauts et des figures.

14. La lanterne magique est à la fois un loisir, un jouet qu'on possède et un instrument pédagogique, présent dans les écoles, les lycées et les universités. Voir à ce propos Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et des ombres*, Paris, Nathan, 1994, p. 269. Pour ce qui concerne les instruments et dispositifs du pré-cinéma auxquels nous renverrons dans cet article voir aussi, du même auteur, *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Réunion des Musées nationaux, Cinémathèque française, Fondation électricité de France, 1995 et de Georg Füsslin, *Optisches Spielzeug oder wie die Bilder laufen lernten*, Stuttgart, Georg Füsslin, 1993.

15. *Mercure de France*, n° 63, mars 1895 ; le texte est daté d'octobre 1894. Voir *Œuvres*, I, op. cit., p. 730. Michel Arrivé souligne le rapport entre les *Minutes* et « L'Acte héraldique » de *César Antéchrist*, pp. 1096 et 1126.

16. Voir note 3, *ibid.*, p. 289.

17. *César-Antéchrist*, op. cit., p. 289.

18. « Axiome et principe des contraires identiques, le pataphysicien, cramponné à tes oreilles et à tes ailes rétractiles, poisson volant, est le nain cimier du géant, par delà les métaphysiques » (*ibid.*, p. 290).
19. 20 *Ibid.*, p. 290.
20. *Ibid.* Le hibou, aux connotations sexuelles, était déjà présent dans la première représentation des Ixions en croix.
21. Dans les *Minutes*, on trouve aussi : « Au pal de ton bec » (*op. cit.*, p. 217).
22. *Op. cit.*, p. 290.
23. Précédée par la définition du cycle comme pléonasme : « Une roue et la superfétation du parallélisme prolongé des manivelles ». Le cardan (au féminin à l'époque), lui aussi mentionné dans ce passage, est une articulation mécanique qui permet les mouvements dans tous les sens, et participe de ce jeu métaphorique (voir citation de la note 25).
24. « [...] il est par toi l'Antéchrist et Dieu aussi, cheval de l'Esprit, Moins-en-Plus, Moins-qui-es-Plus, cinématique du zéro restée dans les yeux, polyédrique infini » (*op. cit.*, p. 290).
25. *Ibid.*, p. 289, nous soulignons.
26. Soulignons encore que les motifs pouvaient être des figures géométriques, des roues dentées, des cyclistes (ou des hommes avançant sur des draisienues) notamment. Voir Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 204 ou Georg Fùsslin *op. cit.*, pp. 28 et 36. Tous ces éléments traversent ces textes de Jarry.
27. Si le texte associe la machine à un œil : « Tu es la roue, tu es l'œil... » (p. 289), cet œil n'est pas vraiment un regard sur une représentation. Il est une sorte d'œil aveugle dont la symbolique phallique prime encore sur les potentialités de sa fonction dans le dispositif.
28. *Op. cit.*, p. 406.
29. Il faut remarquer cependant que les images mouvantes des disques ont également été projetées au XIX<sup>e</sup> siècle ; par exemple avec la lanterne d'Uchatius (voir Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 213). Notons tout particulièrement le cas de la « Roue de la vie » de Thomas Ross, qui fait apparaître sur l'écran le disque entier du phénakistiscope, avec toutes ses figures bougeant en même temps (*ibid.*, p. 219). Le mélange des deux systèmes fait qu'à l'imaginaire des ombres et apparitions de la lanterne magique se juxtapose celui qui exhibe le mécanisme de production du mouvement. Par ailleurs, pour l'analyse de l'épistémé cinématographique dans *le Surmâle*, voir notre article « L'Ombre projetée de la vitesse. La course des dix mille milles dans *Le Surmâle* d'Alfred Jarry et la référence cinématographique », *Études de Lettres*, « On a touchée l'espace ! 1900-1930 » (dir. Danielle Chaperon, Philippe Moret), n° 1-2, 2000, pp. 109-133.
30. Nous distinguons ici « symbolique » de « épistémologique ». Le gain symbolique est la complexification conceptuelle d'un modèle dans un certain contexte épistémique. Pour mesurer une rupture épistémique il faudrait procéder à la mise en rapport de plusieurs niveaux et genres de discours.
31. De même, la sexualité effrénée du *Surmâle* se tourne vers la femme, vers l'Autre.
32. *Op. cit.*, p. 406.
33. La cohérence du système va jusqu'à la mise en scène satirique du cycliste confronté à la chute. Dans le texte de « La passion comme course de côte », où Jésus est représenté en cycliste malchanceux, condamné à monter à pied et à porter son vélo, sa croix, la référence au cinéma disparaît et est remplacée par celle de la photographie. Voir notre « Alfred Jarry : Le cinématographe contre la photographie », *La décima musa. Il cinema e*



*le altri arti I The Tenth muse. Cinema and other arts, Atti del VII Convegno internazionale Domitor di studi sul cinema* (dir. L. Quaresima, L. Vichi), Udine, Forum, 2001, pp. 101-113.

34. *Op. cit.*, pp. 673-676. L'association est explicitée par Jarry : « C'est pour préciser ce rapport de temps dans le moment immédiat, qui nécessairement évoque l'éternité, que nous avons cru utile d'écrire, à une demi-page de distance sur le vertigineux *looping the loop* et sur un poème qui a le courage aussi [...] de s'intituler *Ixion* » (pp. 675-676). Par ailleurs, la Course du *Surmâle* intègre elle aussi une référence à la voltige, en faisant du seul virage de la piste un modèle du cercle de la mort.

35. Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 202. L'effet stroboscopique est également à la base du même paradoxe exprimé dans la Course du *Surmâle* à travers l'effet d'immobilité ou de mouvement lent que décrit le narrateur.

36. Non sans un jeu de mots : Jarry, dans *Faustroll*, parle d'« éternité », allusion aux théories scientifiques sur l'éther, ce qui introduit une ironie par rapport aux valeurs classiques de temps Idéal dans lesquelles s'inscrit la notion d'éternité.

## RÉSUMÉS

**Cinematic machines and visual devices. Cinema and « pre-cinema » in the work of Alfred Jarry.** The following contribution develops an epistemological reflection on cinematographic apparatus around the end of nineteenth century and the beginning of the twentieth. If the whole research will deal with very different discourses, scientific, philosophical, artistic, among others, in other to study different discursive occurrences of optical apparatus, the author considered here is one : the French writer Alfred Jarry, whose work is concerned with many aspects of modernity, as mechanics, photogrammatic elements, speed and movement ; in fact elements shared with cinematographic apparatus. Two important cinematografical figures can be described among other persons or machines: « le Surmâle », the hero of the homonymous roman, and Ixion, condemned in Inferno to turn eternally, tied to a wheel. Thus, the « machine-cinema » acquires a particular status in Jarry's work. It becomes a scheme which proposes a synthesis of some mechanical and optical elements in an original form able to work as a model for human thought and sight. The particularity of Jarry's « cinématographe » consists in constructing a spectator, which is neither the one that the public of 1900 use to know nor the one is known today. In reference to different machines, Jarry elaborates a singular apparatus. This essay will study different variations of the machine and the apparatus through the transformation of Ixion's figure in *Minutes de sable mémorial*, *César-Antéchrist* and *La Chandelle verte*.

## AUTEUR

### MARIA TORTAJADA

Maria Tortajada est actuellement professeur assistant à l'université de Lausanne en Histoire et esthétique du cinéma. Elle est docteur ès lettres de l'Université de Genève, où elle a enseigné durant six ans. Elle assume actuellement la charge de responsable éditorial dans un projet de la Cinémathèque suisse et de l'Université de Lausanne

soutenu par le Fonds national de la recherche scientifique suisse (FNS) : élaboration du deuxième volume d'Histoire du cinéma suisse pour les années 1966-2000. Elle a notamment publié *Le spectateur séduit. Le libertinage dans le cinéma d'Éric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique* (KIME, 1999) et *Cinéma suisse : Nouvelles recherches* (Payot, 2000).